Rok V Listopad 1935 Nr. 11

Wiadomości Fotograficzne

Pismo, poświęcone wszelkim dziedzinom fotografji amatorskiej



„Zakątek" Tad. Wański, F. K. P., Poznań.

Wiadomości Fotograficzne
Pismo poświęcone wszelkim dziedzinom fotografji amatorskiej
ROK V LISTOPAD 1935 NR. 11

PROCES LEJKI

(DUŻA KAMERA — MAŁY OBRAZ — DUŻY HAŁAS)

Prawie jednocześnie odezwały się znowu dwa głosy w sprawie kamery małoobrazkowej, która od paru lat tak emocjonuje naszą opinję fotograficzną: artykuł dra Cypriana w wileńskim „Przeglądzie fotograficznym" i dra Wieczorka w poznańskich „Wiadomościach Fotograficznych". Dookoła lejkomanji czyni się coraz więcej hałasu. Gdyby dołączyć tę nowe głosy prasy polskiej do poprzednich, toby się utworzyła z tego już spora książeczka. To dobrze. Nowe wydarzenia w każdej dziedzinie życia tylko zyskują na wszechstronnem oświetleniu. Powinny mieć swoich obrońców i swoich prokuratorów, ażeby wyrok trybunału czasu i doświadczenia zapadł sprawiedliwie i ostatecznie. Im więcej będziemy dysputowali, choćby nawet przekraczając granice objektywizmu, tem plastyczniej uwypukli się istotne znaczenie i „Lejkomanji", jak żartobliwie nazywam powszechny pęd do małych kamer i „gratomanji", jak tytułuje dr. Wieczorek metodę fotografowania statywowego. Nic nie szkodzi, jeśli dyskusja toczy się żywo i ostro. Przecież na sądzie prokurator i adwokaci idą na noże i czynią wrażenie śmiertelnych wrogów, a potem w bufecie wspólnie pokrzepiają siły w najlepszej komitywie.

W procesie Lejki jedno tylko jest konieczne: pozostawienie w granicach aktu oskarżenia i nieprzeinaczanie stenogramu przewodu sądowego. Lubię formę lekką i niefrasobliwą nawet w sprawach poważnych, bo żart jest pancerzem ochronnym przeciwko szarzyźnie i nudzie. Ale pod warunkiem ścisłego przestrzegania meritum sprawy. Co do tego ostatniego staram się być uważnym i tego samego chciałbym wymagać od oponentów.

A więc zapytuję: czy Lejka jest oskarżana o to, że stanowi nieużyteczną i szkodliwą zabawkę? czy posługujący się nią są nazywani w czambuł snobami i manjakami? Nie. Tego nikt nigdy nie twierdził. Zarzuty dotyczą tylko uniwersalności i wyłączności, do jakich rości sobie pretensje Lejka w ustach swych adherentów. Akt oskarżenia nietylko nie kwestjonuje sprawności Lejki, wybornej i niezrównanej w zdjęciach rodzajowych i ruchowych, ale ustala lojalnie te jej zalety i uważa za słuszne, że w tym zakresie Lejką może i powinien posługiwać się fotograf najpoważniejszy. Ale jednocześnie oskarżenie powiada: „ani kroku dalej!" i pociąga Lejkę do odpowiedzialności za bezprawne wkraczanie na tereny obce. Kwestjonuje jej uroszczenie do wszechstronności i to właśnie uroszczenie nazywa megalomanją. Tego brzmienia aktu oskarżenia nie należy ani zapominać, ani przeinaczać.

Dla porządku powtórzę, że nazwy „Lejka" używam nie personalnie, tylko gatunkowo, rozumiejąc pod nią rozmaite typy maszynek fotograficznych szybko-

strzelnych, jak „Contax", „Retina" i im podobne. Nazwa „Lejka" jest więc skrótem myślowym.

Chcąc rozważyć najnowsze enuncjacje o Lejce i wyszukać w nich podstawy do syntetycznej oceny zagadnienia, muszę na wstępie wyznać ze wstydem, że moje prokuratorskie oskarżenie („Nowości Fotograficzne Nr. 13) było zbyt łagodne i zbyt lekko potraktowało rzeczy, które tak ważko i przekonywająco wyłożył Dr. Cyprian w artykule „Duża kamera — mały obraz" (Przegl. Fot. Nr. 1). Ten mały obrazek o wymiarze znaczka pocztowego posiada nietylko znane wszystkim zalety — ma także te wady, że wymaga bardzo ścisłej ostrożności, seryjnego dokonywania zdjęć, niezawsze pożądanego i komplikuje poważnie sprawę powiększania. Nie jest przeto rzeczą błahą, że takie mikrofotki wytwarza kamera, niepomiernie duża i ciężka w stosunku do wymiaru obrazka. Dawna, a dziś pogardzana metoda przyzwyczaiła nas do całkiem innego stosunku narzędzia i jego wytworów obrazkowych. Oceniana pod tym względem, Lejka jest daleką od perfekcji, a staje się dziwolągiem, gdy się do niej „przybuduje" teleobjektyw, przewyższający całą kamerę wagą i objętością, lub któryś z licznych objektywów wymiennych, nie o wiele lżejszych. Lejka wygląda wtedy jak słoń, zaprzężony do dziecinnego wózka i jej pretensje do wyrugowania metody statywowej muszą budzić w widzu — niekoniecznie złośliwość — ale napewno wesołość. Czyż można naprawdę zachować powagę i nie rozśmiać się na cały głos, jeśli się ujrzy naprzykład nos większy od głowy, albo pryszcz na nosie, większy od samego nosa? Tu już i karawaniarz nie wytrzyma... A w wyniku należy, idąc za drem Cyprianem, dodać do aktu oskarżenia, że Lejka w stosunku do wymiaru swego obrazu jest kamerą wyjątkowo dużą i ciężką.

Tyle o artykule dra Cypriana. Artykuł dra Wieczorka jest wyłącznie pochwalny. Skorzystajmy z przysługującego oskarżycielowi prawa repliki i zróbmy przegląd innych kwalifikacyj Lejki w świetle jej obrony.

1) **Celownik.** Lejka nie daje obrazu widzialnego w dostatecznie dużej skali, tylko jego minjaturę. Wyższość obrazu na szkle matowem nad tem, co pokazuje celownik, jest tak powszechnie uznana, że argumentowanie jej byłoby wyważaniem drzwi otwartych. Dr. Wieczorek jest pierwszym i, zdaje się, jedynym optymistą, twierdzącym, że między temi dwoma wizerunkami „niema różnic jakościowych".

2. **Krajobraz.** Pojęcie to obejmuje nietylko pejzaż szeroki i przestrzenny, który można sfotografować porządnie każdą kamerą, zaczynając od dziecinnej skrzynki, ale przewiduje — i to przedewszystkiem — motywy fragmentaryczne w zbliżeniu i w większej skali ujęcia. Te zaś wymagają ogniskowych większych i różnych, a więc objektywów wymiennych. Kamera statywowa — niezależnie od swego wymiaru posiada do łatwej zamiany objektywy i teleobjektywy nieduże i lekkie, ważące najwyżej 1/25 część wagi kamery. Niezależnie od tego może ona ujawnić swą sprawność przez proste wykręcenie przedniej soczewki, czyli przez zmniejszenie swej wagi. Lejka w takim wypadku nie umie poradzić inaczej, jak podsuwając kilka nowych objektywów, ważących nieraz prawie tyleż, co sama kamera. Znowu więc wrócić trzeba do określenia dra Cypriana „Duża kamera — mały obraz". Trudno nazwać to ułatwieniem i uproszczeniem pracy pejzażowej. Lejka komplikuje ją w sposób niepotrzebny, który tylko w wypadkach wyjątkowych (wichru, burzy, wycieczek wysokogórskich), może znaleźć

uzasadnienie. Wszak nie wszyscy fotografują tylko w górach. Pejzaż w ogromnej większości „polnej" Polski jest dostatecznie statyczny i spokojny, przeto zagadnienie jego rozwiązuje bez porównania lepiej kamera statywowa z kategorji „gratów", choćby w niedużym formacie $6^1/_2 \times 9$.

3. **Portret.** Lejka ma rzekomo czynić przewrót, wyprowadzając fotografa „z dusznej pracowni na powietrze, na szeroki świat" i stanowiąc reakcję przeciw" zatęchłej atmosferze portretu pracownianego zawodowców. Twierdzenie to jest nieco śmiałe. Nie jest dowiedzione, by Dürkopp, Perscheid, Craigh Annan, Kühn, Spitzer, Demachy, Adams i wielu innych nie przewietrzało od cza-



„Noc" *Dr. Tad. Cyprian, Poznań*

su do czasu swoich pracowni, a sądzić można, że portretowi lejkarze nieprędko im dorównają. Owszem, portret plenerowy w całej postaci (a więc w mniejszej skali twarzy) Lejka wykona równie sprawnie, jak każdą scenę rodzajową, ale to znowu jest tylko mała cząstka całego zagadnienia portretowego. Ta cząstka jedynie ma być „prawdziwym portretem". Jeśliby w to uwierzyć, toby się pokazało, że pięć wieków malarstwa pracownianego były jednem nieporozumieniem, a Rembrandta z Rubensem nazwać trzeba nieszczęsnymi partaczami, którzy nie mieli szczęścia dożyć do epoki Lejki i nauczyć się od lejkarzy portretu „prawdziwego" — z pracowni „przewietrzonej". A jeśli z malarstwem nie jest tak źle i malarz „chwyta życie" osób, które mu pozują godzinami, to może i fotograf potrafi to uczynić w pracowni w przeciągu paru sekund, nie uciekając się do

szybkostrzelnej Lejki? Tak czy inaczej — uniwersalność portretów lejkowych wydaje się mocno problematyczną.

4. **Zdjęcie architektoniczne** — to nie jest fotografowanie całości przy pomocy objektywów rozwartokątnych. Słusznie nazywa takie zdjęcia dr. Wieczorek robotą techniczną. Można je oczywiście wykonywać z górnego piętra kamienicy, by zaradzić błędowi sztywnego objektywu Lejki, nie poddającego się górnemu decentrowaniu. Jednakże łatwiej uczynić to w Chicago, niż w Krzemieńcu lub w Kazimierzu nad Wisłą, gdzie jeszcze nie budują drapaczy. Lejkarze myślą kategorjami amerykańskiemi a przecież Polska, to pole i chałupa, las i łąka, miasteczko i kościół, nie zaś dźwigi, bloki i doki. Niestety zatem Lejka ze swym martwym objektywem (nieprzesuwalnym) równie mało nadaje się do pospolitych zdjęć technicznych architektury, w których pozostawi ogromne puste przedpole, jak i do wybredniejszych o charakterze artystycznym, polegających na studjach bram, portali, arkad, krużganków i innych fragmentów, które dają więcej podniet kompozycyjnych. Lejka w ich krzywem, padającem odtworzeniu jest tak niedołężna, że poprostu nie chce się pisać po raz drugi o tych jej defektach (patrz „Nowości Fotograficzne Nr. 13). Zdaje się, iż najgorliwszy obrońca Lejki nie zechce kruszyć kopji o jej sprawność i wystarczalność w odniesieniu do architektury, którą „graty" tak doskonale fotografują. Gdzież więc znów uniwersalność Lejki?

Zbliżamy się do końca. O szkodliwości pedagogicznej Lejki w rękach amatora początkującego nie potrzeba wspominać. Zresztą potwierdza ją i dr. Wieczorek, nazywając lejkowanie „uniwersytetem" technicznym fotografji. Wydaje się jednak, że na takim uniwersytecie wydział humanistyki i sztuk pięknych nie powstaje nigdy. Dlatego uważałbym za bezpieczniejsze przemianować już teraz tę wszechnicę na średnią szkołę techniczną.

Ale o to mniejsza. Niechaj entuzjaści Lejki wynoszą pod niebiosa jej sprawność w zdjęciach ruchowo-rodzajowych, ile im się żywnie podoba, a znajdą poklask i jednomyślność u najbardziej zgrzybiałych konserwatystów, pracujących ze statywem i matówką. Ale muszą spotkać się z opozycją zawsze, ilekroć zechcą ogłaszać swoją specjalną maszynkę za narzędzie wszechstronne. I tę właśnie pretensję nazywamy „Lejkomanją".

Lejkomanjacy obwieszczają światu nową erę fotograficzną i z młodocianym pośpiechem chcieliby pogrzebać metodę dotychczasową, metodę, która ma poza sobą sto lata życia, naprawdę chlubnego i bogatego w poważne wyniki. Rozwaga i cierpliwość odróżniają dorosłych od dzieci i chronią ich od wyrzucania z domu ciężkiego fortepianu dla lekkiego gramofonu. Miejmyż i w fotografji trochę cierpliwości: historja Lejki nie ma jeszcze dziesięciu lat wieku i niewiadomo, co z tego cudownego dziecka wyrośnie. Owszem — już dzisiaj jest ono bardzo obiecujące, ale z tego nie wynika, żeby miało wyłączne prawo do życia — kosztem swoich rodziców.

Był czas, gdy kamera statywowa typu ulepszonego nazywała się uniwersalną i w formatach mniejszych dość dobrze usprawiedliwiała tę nazwę. Narodziny Lejki dowiodły jednakże, iż ruchliwe zdjęcia rodzajowe nie są terenem, jej właściwym, i kamera statywowa odrazu uznała wyższość Lejki w tym zakresie. Niechże i Lejka przyzna nawzajem, że w pozostałych dziedzinach tematowych, licznych i ważnych, nietylko nie przewyższa ona kamery statywowej z matówką,

ale jej nie dorównywa. Wytrawny pejzażysta, doświadczony portrecista, zamiłowany poeta architektury nigdy nie porzucą dla fotomaszynki swojej kamery statywowej, prostej, bezpośredniej, dającej konkretny negatyw i realny obraz, a nie bezwartościowe dla plastyka przenośnie i symbole. Rzeczą jest gustu i przyzwyczajenia, czy taka kamera ma mieć duży format 13×18, czy też wymiarze



„Mogiła samobójcy" *J. Bułhak, Wilno*

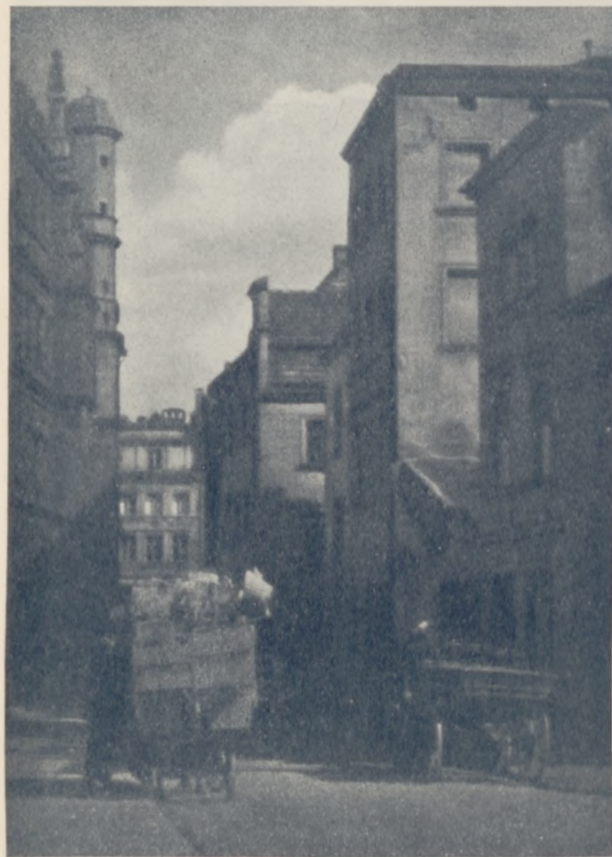
6×9 współzawodniczyć wagą i objętością z Lejką. Ważnem jest tylko, żeby miała szkło matowe, długi wyciąg miecha i czołówkę ruchomą, a nie martwą.

Jeśli komuś chce się koniecznie nazywać te kamery „gratami" — niech sobie ulży. Nie zmieni to w niczem faktu, że owe graty stworzyły cały artyzm fotograficzny, że im wyłącznie zawdzięcza swe istnienie fotografika. To wystarcza, jako legitymacja przeszłości. A co do przyszłości — oczekujemy, co lepszego stworzyć potrafi Lejka. A tymczasem dziś już stwierdzić możemy wśród poważniejszych kół fotograficznych pewien przesyt sprawą małoobrazkową i świtającą chęć powrotu do dawnego systemu, przystosowanego do wymagań chwili. Qui vivra — verra.

Jan Bułhak, F. K. P., Wilno.

TECHNIKA CZY SZTUKA...?

Spotkałem znajomego, który raz mnie zapytał, skąd biorę tematy do moich zdjęć. Zarzucił mnie kompletnie pytaniami, w których przebijała jakaś myśl przewodnia, wiążąca je w jedną całość a świadcząca o tem, że nad niemi musiał długo myśleć i powoli dochodzić do tego pytania, dlaczego nie „on" a właśnie ja i dlaczego „on" fotografując może równie dawno jak ja, nie znalazł tego co np. ja i wielu innych. Bo proszę sobie zdać w tej chwili sprawę z tego, że to „ja", czyli moja osoba była poprostu objawem zwielokrotnionym, gdyż nietylko moja praca go zaskoczyła — spotkał się przecież z wielu innymi, którzy również przewyższyli go swoją umiejętnością. Zapytał mnie o to w taki sposób w jaki zapytałby każdego innego o to samo, gdyby go spotkał przedemną...



„Stare miasto" *Tad. Wański, F. K. P., Poznań*

Zaczęliśmy w spokoju całą rzecz rozważać. Mówił długo o swojej bibljotece fotograficznej, o przeczytanych dziełach na ten temat, o kursach praktycznych jakie przechodził, o swoim nauczycielem z gimnazjum, który go wtajemniczał pierwszy w trudną dziedzinę pierwszych zdjęć fotograficznych, w skład pierwszego wywoływacza... Był przez kilka klas wiernym uczniem swojego mistrza gimnazjalnego, od którego dostawał czwórki z polskiego, ale gdyby fotografja figurowała na świadectwie szkolnem jako osobna dziedzina nauki, dostawałby z niej napewno stopnie najlepsze. Poprostu pilnie przykładał się do nauki fotografowania, studjował książki w językach obcych, jako że nasza fachowa „literatura" fotograficzna jest niesłychanie wciąż jeszcze uboga, słowem, fotografja wydawała mu się jedyną rozsądną dziedziną życia współczesnego, w niej chciał znaleźć cel swego istnienia i pracy. Uniwersytet i wreszcie

posada w dziale fotograficzno-technicznym pewnej olbrzymiej fabryki rzekomo spełniły jego wszystkie marzenia. Fotografja stała się celem jego życia. Dalej? Nic. Niezadowolenie. Wkład olbrzymiej pracy nie dał najmniejszego procentu zadowolenia. Pytanie, jakie mi mój znajomy zadał, zastanowiło mnie dlatego tak bardzo głęboko.

Teraz ja skolei zacząłem pytać. Przeraziła mnie dosłownie jego wiedza fotograficzna. Teorję fotografji znał wyśmienicie, techniki szlachetne były dla niego zabawką: znał je teoretycznie, w praktyce wszystkie opanował w stopniu przywyższającym może naszych wielkich mistrzów fotografiki. Zawiłe formułki fotochemiczne recytował z pamięci, wzory chemiczne, całe skomplikowane recepty, systemy, zabiegi techniczne, wszystko wiedział bez zaglądania do jakichkolwiek podręczników. Był materjałem na encyklopedję fotograficzną — nosił w sobie dziesięć takich encyklopedyj. I wszystko na nic. Bromoleju nie było poprostu z czego robić, powiększać trzeba było przedewszystkiem codzienne fachowe zdjęcia — fotografja tak umiłowana przez niego stała się czemś nie dozniesienia — męką.

Nie było rady, trzeba było z miejsca rozpocząć akcję ratunkową. Rozgraniczyłem dwa rodzaje zainteresowań fotografją. Zainteresowania techniczne i artystyczne. Są to dwie tak bardzo różne sobie dziedziny, że bez uświadomienia sobie w sposób najbardziej jasny i dokładny, do której z nich jesteśmy lepiej, nietylko przygotowani ale i usposobieni, nie można uzyskać żadnych dodatnich rezultatów, a co za tem, zadowolenia. Jeżeli ktoś posiada skłonności artystyczne, objawiające się początkowo w taki sposób, że dostrzega się rzeczy piękne, umie się patrzeć i odróżniać piękno od brzydoty, wtedy nie wolno zagłębiać się w technice fotograficznej a opanować ją tylko tyle, aby uzyskiwać zupełnie poprawne technicznie zdjęcia. Przy skłonnościach artystycznych fotografującego, t e c h n i k a n i e może b y ć dla niego c e l e m s a m a w s o b i e, może być tylko ś r o d k i e m d o o s i ą g n i ę c i a t e g o c e l u. Może być tylko rzeczą zaledwie pomocniczą. Celem wtedy musi być nie zdjęcie doskonałe technicznie, ale d o s k o n a ł e a r t y s t y c z n i e. I odwrotnie. Dla człowieka, który specjalnie interesuje się techniką, dziedzina artystycznego zdjęcia musi być zupełnie zamkniętą! Inaczej rodzą się konflikty, których rozwiązaniem może być i m u s i być tylko przejście do jednej z tych grup, rozgraniczenie tych dwóch obcych sobie zupełnie dziedzin.

I oto jest jedyne wyjaśnienie zagadki, dlaczego mój znajomy musiał się czuć nieszczęśliwym, mimo iż życie pozornie poszło śladem jego życzeń. Do chwili, kiedy ciągłe doskonalenie się w technice fotograficznej pochłaniało go zupełnie, był zupełnie zadowolony. Potem, po osiągnięciu doskonałości technicznej zjawiło się przesycenie, jakie wogóle obce jest wszystkim zainteresowaniom w dziedzinie sztuki. Zaczął odczuwać potrzebę piękna, potrzebę jaka była w nim od początku, stłumiona jedynie w czasie opanowywania techniki. Z chwilą, kiedy zamiast doskonałego technicznie zdjęcia będzie za cel, za najwyższy cel uważał tylko piękno, piękną fotografję, nastąpi rozwiązanie konfliktu, sytuacja zostanie rozwiązana, zadowolenie osobiste ze swej pracy i rezultatów — osiągnięte.

† Konrad Hoffmann, Poznań

(z teki pośmiertnej).



















KĄCIK KRYTYCZNY

„Majowy śnieg" p. B. Karłowicza z Grodziska Mazowieckiego przypomina nam tegoroczne figle przyrody, gdy to na kwitnących morelach leżały grube okiście świeżego śniegu. Inna rzecz, że zdjęcie, zrobione bez słońca, nie oddaje puszystości i lekkości świeżo spadłego śniegu, który bez promieni słonecznych jest brudny i szary.

„Praca na roli" p. H. Janotty to piękny obrazek i dobrze podpatrzony, ale za mały. Za dużo w nim przedniego planu, a za drobne postaci ludzi i koni. Gdyby dać obrazkowi temu mało tylko przedniego planu, a dużo nieba i ująć zaprzęgi zbliska, byłby ładny motyw, zwłaszcza. że niebo jest interesujące i dobrze oddane.

„Kościół św. Wojciecha" p. M. Budaka z Jaworzna ma jedną rzecz zrobioną naprawdę dobrze, a mianowicie stosunek bieli wieży kościelnej do ciemnej tonacji nieba. Ale pierwszy plan zato jest tak biały, jak gdyby na bruku leżał śnieg, pozatem zaś jest go za wiele, sam zaś kościół jest za mały.

„Zachód słońca" p. M. Milewskiego z Kołomyi jest dobry, ale za ciemny i za wiele ma zupełnie czarnego przedniego planu, oraz równie czarnego nieba u góry obrazka. Lepiej byłoby albo obrazek stosownie obciąć i resztę powiększyć, albo zdjąć go o chwilę wcześniej, gdy było jeszcze jaśniej.

„Odpoczynek dziadka" p. A. Dąbrowskiego z Dubienki ma tę zaletę, że model jest w dużym stopniu fotogeniczny. Lepiej jednak byłoby, gdyby nie siedział na tle ostro zarysowanej ściany z desek, przecinających obraz czarnemi linjami i gdyby na zdjęciu widać było tylko głowę doskonałego w wyrazie twarzy człowieka.

„Dzieci" p. W. Parysia z Jarocina są dobrze ujęte jako grupa, zupełnie sobą zajęta i nie interesująca się fotografem. Wesoła trójka z dodatkiem starszego pana i kotka jest istotnie wesoła i miła. Niepotrzebny jest czarny pas po lewej stronie obrazu i lewe dziecko jest nieco za daleko od grupy samej, przez co rozrywa się jedność grupy.

„Skok o tyczce" p. H. Nowaka z Gniezna jest doskonały w ujęciu przy pięknie oddanem niebie, co się rzadko zdarza przy zdjęciach sportowych. Dla oddania tego rodzaju pozycji skoczka nie trzeba nawet zbyt szybko pracującej migawki, a mimo to można uzyskać obraz pełen wyrazu i nie pozbawiony wartości ani artystycznej, ani sportowej.

„Gniazdo" p. P. Hopańczuka z Garbatki jest interesującym obrazem przyrody i gdyby było większe (powiększenie wycinka) byłoby bardzo ładne. Dobre oddanie chmur, niecodzienny motyw, oto zalety tematu, tak rzadko opracowanego przez amatorów mieszkających na wsi.

„Po burzy" p. K. Nowego jest dobrem tonalnie zdjęciem. Oddanie wody na pierwszym planie jest bez zarzutu, woda ta płynie, skrzy się, zarazem jest subtelnie miękka. Dobre są również drzewa, a tylko zbędny przecięty przez połowę dom po prawej stronie obrazka.

NOWE DROGI BROMU

Fotografja ma swoje dziwactwa. Papier jest cierpliwy, więc z jednej strony wylewa się moc atramentu ku obronie rzeczy błahych, nadając im pozory wielkości i rewelacji. Należy tu wychwalanie szeregu drobiazgów pomocniczych i nieistotnych, przypisywanie nadmiernych własności wywoływaczom, dopatrywanie się jakichś niezwykłych różnic między równogatunkowemi objektywami znanych marek, staczanie homeryckich bojów o to, jakie kamery są gorsze, a jakie lepsze... Z drugiej strony nieliczne, istotne rewelacje pozostają jakby w cieniu dyskusji roztrząsań aktualnych, nikt o nich nic nie pisze, artyści, jakby się nie interesowali czemś, co pod ich bokiem staje się nową wartością techniki i wyrazu fotograficznego.

To prawda, że objektywizm sądów, zwłaszcza dla ludzi mniej krytycznie usposobionych, jest utrudniony przez fabryczną propagandę i reklamę, która nierzadko posuwa się aż do zakłamania, nie mówiąc już o przesadzie. To też płody produkcji przemysłowej wypada podzielić na dwie grupy: Pierwsza olbrzymia, to są nazwy i pozycje o znaczeniu czysto handlowem, druga, bardzo skromna ilościowo, to są nietylko pozycje handlowe, ale prawdziwe rewelacje i zdobycze techniczne. Rzeczywiste zdobycze mają to do siebie, że mają patent pierwszeństwa, bez precedensu w przeszłości i że wpływają na wzbogacenie środków artystycznego wyrazu.

Aby to lepiej wyjaśnić, powiemy, że taką zdobyczą była przed kilkunastu laty „Leica" i pozostała nią do dziś, dlatego, że była pierwsza, zaś dziesiątki podobnych kamer, które po niej przyszły, to już tylko pozycje handlowe, wynikłe z konkurencji. Pozycje takie mogą być bardzo szacowne, ale nie mają patentu pierwszeństwa, nie mają też poważnego wpływu na technikę, lecz raczej na jej rozpowszechnienie. Podobnie, jak w produkcji kamer, dzieje się w innych działach fotograficznej wytwórczości przemysłowej. Każdy, kto się z tem zetknie, widzi mnóstwo nazw, które laikowi mówią wszystko, albo nic i które mogą zrodzić prawdziwy chaos w głowie, gdyż wszystko podawane bywa konsumentowi, jako nowość i rewelacja. A tymczasem najczęściej bywa to tylko ulepszenie w kierunku drobnego ziarna i barwoczułości, jak przy filmach, lub w kierunku wytwornej powierzchni i wzbogacenia gradacji, jak przy papierach do powiększeń.

Weźmy pod szkiełko papiery do powiększeń wszystkich najlepszych marek światowych. Cóż się w nich okaże niezmiennego? — Zalety czystych świateł i dobrego zaczernienia, przy bogactwie pośrednich przejść, będą mniejwięcej jednakowe. Zato wady będą niezmienne, tak dalece, że są one i wadami całej techniki bromowej. Nawet największe zaczernienie bezwzględne okazuje się stosunkowo niewielkie w porównaniu z głęboką czernią czarnego pluszu lub aksamitu. Są tu granice, poza które technika fabrykacji papierów bromowych nie zdołała dotychczas przejść. Natomiast zaczernienie względne, czyli to, które indywidualnie chwilowo wzrokiem odczuwamy, jest tem mniejsze, im większa jest matowość i ziarnistość powierzchni papieru, przyczem szczegóły głębokich cieni, widoczne jeszcze na papierze błyszczącym, giną zupełnie w głębokiej matowości powierzchni.

Dalszą wspólną wadą wszystkich papierów bromowych jest to, że obraz, zawieszony w żelatynie, nie leży na powierzchni papieru, lecz jakby w głębi, w jakiejś powłoce, która obrazowi jest obca i dlatego daje się odczuć. Wprawdzie niektóre gatunki papierów t. zw. grawurowych, czyli pozbawionych pośredniczącej warstwy barytowej między emulsją i surowym papierem, usiłowały temu zaradzić przez doprowadzenie do głosu naturalnej powierzchni papieru, ale i to rozwiązanie było, tylko połowiczne, nie dawało zgnębionej czerni i dla wydobycia półtonów w głębokich cieniach musiało się uciekać do nadawania papierowi lekkiego połysku.

W tym stanie rzeczy technika bromu, jakkolwiek osiągnęła już wysoki stopień doskonałości w pracach najwybitniejszych artystów, nie mogła w swych efektach posunąć się dalej, co zmuszało bardziej wymagających do zwracania się w kierunku skomplikowanej techniki gumy i przetłoku. Można powiedzieć, że w ciągu ostatnich kilkunastu lat nie było na tem polu głębszych przeobrażeń, a były tylko drobne udoskonalenia, gdy tymczasem fotografja wykonała ogromny skok naprzód, mając główne oparcie w technice powiększeń.

Aż dopiero teraz... Wystarczy jedno słowo: „Gevaluxe". Ten nowy papier Gevaerta bije na łeb wszystko, co dotychczas w produkcji papierów do powiększeń osiągnięto. To jest ta rzadka pozycja handlowa, która ma ziarna istotnej, rewelacyjnej nowości i dlatego mówić należy o tem głośno poza reklamą handlową, jako o wartości, której dotychczas nie było. Dodajemy, że to jest wartość jakby stworzona dla artystów, a zwłaszcza dla tych, którzy obsyłają wielkie wystawy. Nie waham się twierdzić, że „Gevaluxe" jest bodaj największą zdobyczą powojenną w wytwórczości papierów bromowych, a kto wie, czy dla pozytywu fotograficznego nie jest największem zdarzeniem od czasu wynalezienia techniki bromoleju i przetłoku. To jest pewne, że technika bromu została tym nowym materjałem bardzo wzbogacona.

Dwie są zasadnicze cechy papieru „Gevaluxe", które go odróżniają od wszystkich dotychczasowych papierów bromowych. Powierzchnia i zaczernienie. Powierzchnia jest jedyna w swoim rodzaju, najbardziej przypomina aksamit i jest głęboko matowa. Ten gatunek matowości i ta aksamitność powierzchni jest zupełnie wyzwolona ze znanych cech emulsji żelatynowej, a to dlatego, że obraz siedzi nietylko w głębi owego aksamitu, ale i na jego powierzchni, jakby między ciałkami stałemi, które tworzą ów aksamit. Dotknięcie powierzchni daje wrażenie delikatnej szorstkości, przypominającej bardzo drobniutki piasek kwarcowy. Emulsja, zawieszona wśród niezliczonych, drobnych, jak pył, włosków, trzyma się mocno podłoża; zadrapana w stanie wilgotnym, nie odchodzi od papieru, jak błonka, lecz poprostu kruszy się i rozpada.

O ile wnioskować można z cech zewnętrznych, to istotę wynalazku stanowi zupełnie nowa i nieznana dotychczas forma zawiesiny bromosrebrowej, która decyduje nietylko o powierzchni, lecz i o zaczernieniu i o zdolności do zachowania tych szczegółów w głębokich cieniach, które dotychczas ginęły bezpowrotnie w matowości suchego papieru. W tem jest właśnie rewelacja, że udało się w tym papierze pogodzić rzeczy, dotychczas się wykluczające, a więc najgłębszą aksamitną matowość powierzchni ze wspaniałą, nieznaną dotychczas czernią

i z zachowaniem w tej czerni koniecznych półtonów. Wszystko razem daje nieporównane wrażenie soczystości graficznej obrazu, przy nadzwyczajnie wytwornej powierzchni. Powierzchnia ta zawsze dochodzi do głosu, zaś zaczernienie zależne jest jedynie od możliwości, tkwiących w negatywie. Stąd też najlepsze efekty osiąga się na „Gevaluxie" z negatywów o przejrzystych, lecz niepozbawionych szczegółów cieniach, gdzie w motywie wymowa głębokich cieni ma zasadnicze znaczenie. Do takich motywów należy w pierwszej linji architektura w pełnem słońcu, krajobraz z przewagą plam ciemnych, staromiejskie zaułki, wszelkie zdjęcia pod słońce, mocne pierwsze plamy ze słoneczną dają, mocny w tonach portret.



„Lotniczka" *St. Polonyi, Poznań*

„Gevaluxe" oddaje światła bez zarzutu, ale czyni to również każdy dobry papier bromowy. Jednak wymowa cieni jest tak wielka, tak przez to zwiększona jest plastyka obrazą, że uzyskanie podobnych efektów na innym papierze jest niemożliwe, tak, jak niemożliwe jest naśladowanie powierzchni. Powierzchnię tą trzeba widzieć, gdyż nie odda jej żadna, najlepsza nawet reprodukcja obrazu. Więc też „Gevaluxe" z miejsca uzyskał w technice bromowej odrębne miejsce i w katalogach wielkich Salonów światowych oznaczany bywa osobno. Dla artyzmu fotograficznego jest to papier przyszłości, efektami graficznemi godnie stający obok techniki gumowej i przetłokowej, z tą jednak różnicą, że wymaga doskonale naświetlonego i skomponowanego negatywu.

Dr. Antoni Wieczorek, Zakopane.

Prosimy o nadsyłanie pięknych zdjęć zimowych; dla dobrych obrazów naszych Czytelników zawsze jest miejsce w „Wiadomościach Fotograficznych".

JESZCZE SPRAWA „DIN“

W artykule p. t. „$\frac{20}{10}$ Din" podałem jako regułę praktyczną, aby przy przeliczaniu stopni „Din" na stopnie Scheinera brać za podstawę tylko sam licznik. Według tej reguły zatem emulsja, oznaczona czułością 20 Din, wymagałaby takiego czasu naświetlenia, jaki podają różne światłomierze dla czułości 20° Scheinera.

System „Din" wprowadzili Niemcy dlatego, aby ukrócić nieco dowolne oznaczanie czułości emulsji przez różne fabryki. Przed wprowadzeniem tego systemu nie były rzadkością cyfry czułości niesłychanie wysokie, chociaż tym fantastycznym cyfrom nie odpowiadały wcale rzeczywiste czułości emulsyj. Było poprostu tak, że gdy jakaś fabryka poważna wyprodukowała nową emulsję o czułości np. 22° Sch., to fabryki konkurencyjne mniej sumienne, „podwyższały" na opakowaniach swych wyrobów ich czułości również na 22° Sch.



„Hanka" *Fot. St. Polonyi, Poznań*

Dochodziło do tego, że niektóre emulsje, które miały na opakowaniu podaną czułość np. 26° Scheinera, należało naświetlać tak samo długo, jak inne emulsje, oznaczone tylko czułością 16° Sch., a jeżeli ktoś spróbował naświetlać je tak krótko, jak wypada dla czułości 26° Sch., otrzymywał negatywy beznadziejnie niedoświetlone. Gdyby jeszcze wszystkie bez wyjątku fabryki umówiły się, że od pewnego dnia dodadzą na opakowaniach po dziesięć stopni czułości swym emulsjom, sprawa byłaby ułatwiona; wystarczyłoby wtedy dla każdego amatora czy zawodowca, gdyby poprostu pomniejszył o dziesięć cyfrę czułości, podaną przez fabrykę na opakowaniu, aby według swego światłomierza otrzymać negatywy trafnie naświetlone.

Tak jednak nie było, bo fabryki mniej „odważne" dodawały tylko po 5—6 stopni do czułości swych emulsyj na opakowaniu, a inne, jeszcze bardziej solidne, zadowalały się „skromnym" dodatkiem 2—3 stopni do czułości emulsyj — bynajmniej nie rzeczywistej, lecz tylko na opakowaniu wyrażonej. Ponieważ

zaś mało który amator — a nawet kupiec — mógł wiedzieć, czy dana fabryka należy do „więcej solidnych", czy też do „odważnych", zniknęła wszelka orjentacja, którą emulsję jak długo należy naświetlać.

Pamiętamy wszyscy, jak przed niedawnym stosunkowo czasem cyfry czułości emulsyj, podawane na opakowaniach, poczęły skakać wgórę z coraz większą szybkością. Jeżeli jedna fabryka ogłosiła, że udało się jej wytworzyć emulsję o czułości 22⁰ Sch., to już za kilka tygodni inna fabryka głosiła, że jej emulsje mają 25⁰ Sch., a wkrótce potem trzecia podawała czułość swych wyrobów na 28—30⁰ Sch. Doszło do tego, że cyfra 33—36⁰ Sch. nie wprowadzała już nikogo w zdumienie; wprowadzała tylko w kłopot kupców, podejmujących się wywoływania zdjęć amatorskich, gdyż coraz częściej spotykały ich użalania się na „niedbałe" wywoływanie negatywów, na których mimo trafnego naświetlenia „nic nie wyszło".

Otóż system „Din" wprowadził tu pewną zmianę, ale tylko pozorną. Łatwo można zauważyć, że z prowadzeniem tego systemu poznikały gdzieś te niedawne wysokie czułości 36—40⁰ Sch., chociaż powinnoby im odpowiadać $\frac{20}{16}$ lub $\frac{30}{10}$ Din. Powinnoby odpowiadać oczywiście wtedy, gdyby „licznik należało dodawać do mianownika" przy przeliczaniu stopni Din na stopnie Scheinera, jak to zalecają gdzieniegdzie w Niemczech i u nas.

Przeglądając nowsze oznaczenia czułości, nie spotyka się już takich nadzwyczajności. Cyfry licznika w stopniach Din obracają się w dość skromnych granicach od 11 do 17, a rzadko dochodzą na 20. Znaczyłoby to, że albo fabryki obniżyły teraz czułość swych emulsyj, albo też, że oznaczanie systemem Din nałożyło przecie pewne cugle dowolności, ale nałożyło nierównomiernie, gdyż system Din daleki jest jeszcze od doskonałości w praktyce.

Międzynarodowy Kongres Fotograficzny, który obradował w lipcu tego roku w Paryżu, miał za jedno z głównych zadań ustalenie metod senzytometrycznych, ale do żadnych decyzyj nie doszedł. Wyraziła się tylko silna opozycja przeciw systemowi Din, a decyzja ostateczna zapadnie najwcześniej za trzy lata, na następnym Kongresie międzynarodowym.

Ponieważ zatem nie mamy jeszcze żadnego sposobu oznaczania cyfrowo czułości emulsyj, podałem cytowaną na wstępie regułę. Podałem ją dlatego, że we wypadkach wątpliwych zawsze lepiej jest naświetlać za długo niż za krótko; jeżeli zatem nawet tą regułą „pokrzywdzi się" jakąś fabrykę poważną, przyjmując że jej emulsja ma tylko tyle czułości w stopniach Scheinera, ile ich podaje licznik „Dina", to przynajmniej uniknie się rozczarowania, stosując tę regułę do emulsyj z fabryk mniej poważnych.

Znając dobrze z doświadczenia solidność wyrobów jakiejś fabryki, można zresztą zastosować do jej emulsyj i „dodawanie licznika do mianownika", a u innych np. „dodawanie pół mianownika do licznika", ale to właśnie wymaga dobrej znajomości rodzaju wyrobów. Dla amatora przeciętnego reguła „samego licznika" pozostaje pewniejszą.

Józef Świtkowski, F. K. P., Lwów.

DROBIAZGI

Zdjęcia w parkach. Coraz mniej u nas jest parków prywatnych przy magnackich rezydencjach, ale na szczęście coraz więcej parków publicznych po małych nawet miasteczkach. Często park jest jedynem miejscem, gdzie mocno zajęty zawodowo amator może mieć sposobność zdejmować drzewa i krzewy, o ile nie rusza w niedzielę na cały dzień za miasto.

Nie zawsze jednak park jest tego rodzaju, że pozwala na zdjęcia imitujące krajobraz — o ile jest założony bardzo regularnie, starannie utrzymany, ścieżki posypane piaskiem, to imitacja „dzikiego pejzażu" będzie wysoce problematycznej wartości.

Wtedy lepiej jest podkreślić właśnie w zdjęciach charakter parku, rezygnując z „dzikości". Zaznaczając pracę ręki ludzkiej, współdziałającej z przyrodą, możemy uzyskać obrazki ciekawe i pouczające. Motywów jest moc. Począwszy od klombów i kwietników (warto zdejmować zbliska poszczególne grupy kwiatów), przez malowniczo wijące się ścieżki, mostki, kombinacje posągów z zielenią, aż do widoków na całe połacie parku z obramowaniem utworzonem przez gałęzie drzew.

Pamiętać należy, że zdejmując zieleń, nie możemy obejść się bez barwoczułych płyt i filtra żółtego, jeśli nie chcemy, by drzewa, liście, krzewy i trawa nie zlały się na obrazie w jedną ciemną masę.

Naturalne zdjęcie grupy. Niema nic brzydszego, jak zwyczajna, szablonowa „grupa" amatorska. Gromada osób, wytrzeszczająca oczy do objektywu, poszczególne osoby niczem ze sobą niezwiązane, słowem, zbieranina bez żadnej spójni logicznej.

Podręczniki mówią wprawdzie, że należy zdejmować grupy „znienacka", tak by każda osoba była zajęta czemś innem niż aparatem, ale rzecz to nie jest łatwa, bo jak trudno jest zainteresować wszystkich czemś, co nie jest osobą fotografującego, o tem każdy z nas wie aż nadto dobrze.

Dlatego najlepiej jest... pozostawić rzecz własnemu losowi i gdy zbierze się gromadka ludzi, których chcemy uwiecznić, pozwolić im robić co chcą i z nastawionym na ostro (wedle skali) aparatem krążyć koło nich jak ten lew ryczący na puszczy, nie tając się bynajmniej z zamiarem zdjęcia.

Z początku każdy będzie przybierał bohaterskie pozy i nie spuści z oka aparatu, ale rychło znudzi się to ludziom i nie upłynie pięć minut, a już nikt nie będzie interesował się fotografem, mimo, że ten czatuje na ofiary. I wtedy jest czas na zdjęcie, zupełnie swobodne i bez pozy, choć mało podobne do szablonowej grupy. A że ktoś przytem zostanie uwieczniony styłu, to nic nie szkodzi, można ewentualnie zrobić drugie zdjęcie, by krzywdę naprawić. Ale zato zdjęcie takie daje kawałek życia, a nie jego imitację.

Urok starego miasta. Synonimem starego miasta jest u nas Kraków, część Warszawy, i na tem koniec. A mało kto zagląda z kamerą do tak starych i ciekawych miast, jakiemi są różne małe miasteczka rozsiane po całej Polsce. Od Biecza po Nieszawę, od Trembowli po Chełmno, nie mówiąc już o kopalni motywów, jaką jest Wilno, Toruń, Bydgoszcz...

Dwojaki może być urok starego miasta. Albo przedstawia ono wartość architektoniczną i wówczas przy całym podziwie i szacunku dla starych czcigodnych murów często trudno nam wyiskać z tego motyw, albo też „stare" jest nietyle miasto, ile jego zabudowania, które są mniej czcigodne, a więcej odrapane. Rzecz dziwna, że wszelka rzecz odrapana wygląda na zdjęciu niezmiernie malowniczo. Ale nietylko to — dawniejszy sposób budowania nieregularnego, o załamanych dachach z półokrągłej dachówki, o licznych wykuszach i okienkach daje obrazy niezmiernie malownicze. Przykładem tego są zaułki Wilna, Lublina, Gdańska, Chełmna i innych miast równie oryginalnie zabudowanych, o krętych, ciasnych uliczkach, pełnych w równym stopniu motywów, jak i trudności w ich oddaniu. Brak miejsca na ulokowanie się z aparatem w wąskim a ciasnym zaułku, trudne warunki świetlne, gawiedź, otaczająca fotografa, oto problemy do pokonania. Ale zato wyniki są ładne.

NOWE WYDAWNICTWA

Nakładem firmy Tiranty w Paryżu wyszło album znanego autora francuskiego Marcelego Natkin'a pod tytułem **„L'art de voir et la photographie"**.

Na 70 stronicach wytwornej rotograwury na luksusowym papierze pokazuje nam autor wszelkie dziedziny fotografji w obrazach o niezwykłej oryginalności ujęcia, objaśniając krótkim, instruktywnym tekstem cechy charakterystyczne każdego obrazu, posługując się przytem szkicami ręcznemi.

Całość przedstawia się bardzo ciekawie, tak z uwagi na wspaniałe ilustracje, jak i niezwykłą formę podejścia do tematu. Cena książki 32 franki francuskie.

Drugi zeszyt **„Przeglądu Fotograficznego"**, pisma wychodzącego w Wilnie nie ustępuje pierwszemu pod względem treści, ilustracyjnie zaś stoi jeszcze wyżej.

Na treść jego składają się artykuły: Druckiego-Lubeckiego (o kierunkach rozwoju małej kamery, bardzo ciekawie ujęty), dalszy ciąg „Pomiarów materjałów światłoczułych" Romera, Przegląd prasy i drobne wiadomości ze wszelkich dziedzin fotografji. Ilustracje wykonane bez zarzutu graficznie, stoją na wysokim poziomie artystycznym.

Autor **„Estetyki Światła"** zawiadamia, że w pierwszej połowie listopada została ukończona ekspedycja egzemplarzy tej książki, zamówionych w przedpłacie. W chwili obecnej książkę powinni mieć w ręku wszyscy jej prenumeratorzy. Ewentualne reklamacje z powodu niedoręczenia należy niezwłocznie kierować pod adresem J. Bułhaka, Wilno, ul. Orzeszkowej 3, gdyż będą one uwzględnione tylko do 15 grudnia.

P. Stanisław Burnagiel płk. (Łódź, ul. Dąbrowskiego I 8) jest proszony o podanie swego nowego adresu, gdyż książka, wysłana pod adresem wymienionym, została zwrócona przez pocztę, jako niedoręczalna.

Wydawca i Redaktor: Kazimierz Greger — Poznań, ul. 27 Grudnia 18.
Abonament roczny (za 12 zeszytów) zł 3.— płatny czekiem P. K. O. nr. 208 469.

Te 3



HAUFF-ULTRA-FILM $^{18}/_{10}{}^{0}$

Najwyższa czułość ogólna, znakomita barwoczułość i bezodblaskowość, wyjątkowo duża swoboda w naświetleniu.



HAUFF-AFUMIN-BLITZ

Bezdymne zupełnie, bezpieczne światło błyskowe, którego składniki są od siebie hermetycznie oddzielone. Bardzo łatwe w użyciu.



HAUFF-PANCOLA-FILM $^{17}/_{10}{}^{0}$

Do światła dziennego i sztucznego. Tabela naświetleń przy sztucznem świetle dołączona jest do każdej rolki. Drobne ziarno, możliwość nieograniczonego powiększania.

Na zbliżającą się porę roku.

Tłoczono w Drukarni i Księgarni św. Wojciecha Sp. z o. o. w Poznaniu.